

Privilegi e condanne del lirico novecentesco: letture di Montale, Penna, Caproni e Sereni

Piero Dal Bon

Universitat de Barcelona

Abstract

Il saggio propone quattro letture microstilistiche di altrettanti testi del 900, il cui minimo comune denominatore tematico è il motivo della vergogna della poesia. Nella composizione di Montale l'autore constata la convivenza di registri contraddittori, nei quali l'alta formalizzazione sublima contenuti prosastici. Nella composizione di Sanro Penna si individua l'uso della forma come maschera di decoro che nasconde elementi perturbanti. Nella lirica di Caproni si osserva il rapporto inversamente proporzionale tra orgoglio stilistico e straniamento vitale. Nel testo di Sereni si individuano, invece, le omologie tra soluzioni liriche informali e depressione dell'io.

Parole chiave: Montale, Penna, Caproni, Sereni, crepuscolarismo.

Abstract

The paper proposes four micro-stylistic readings of four texts from 900, whose minimal thematic common denominator is the cause of the disgrace of poetry. In the Montale composition, the author identifies the coexistence of contradictory registers, in which high formalisation exalts prosaic content. The Sanro Penna composition explores the use of form as a decorative mask which hides disturbing elements. The lyrics of Caproni portray the inversely proportional relationship between stylistic pride and vital estrangement. The Sereni text, however, identifies the homologies between informal lyrical solutions and the suppression of the «I».

Key words: Montale, Penna, Caproni, Sereni, twilightism.

«Non vissi. Muto sulle mute carte/ ritrassi lui,
meravigliando spesso./Non vivo. Solo, gelido, in
disparte, // sorrido e guardo vivere me stesso.»

(G. Gozzano, *I colloqui*)

L'angolatura interpretativa scelta in queste letture è quella del corpo a corpo con un singolo componimento, ingrandito dagli obiettivi (in senso fotografico) dell'osservazione microstilistica, tesa a mettere drasticamente in rela-

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

zione fenomeni testuali con le componenti psicologiche o di ideologia poetica che formano il profilo dei singoli autori. Le filigrane che all'interno delle alternative più o meno rigorosamente concepite a un'idea di Lirica moderna come Grande Stile e verticalizzazione antagonistica e oracolare della parola poetica,¹ attraversano (con Penna come vistosa eccezione), il ciclo di composizioni scelte, stanno nella presenza, più o meno esplicita della dimensione, riflessa e intellettualistica, metapoetica, ovvero l'interrogazione che accompagna le scritture, circa la propria legittimità, la propria origine e le proprie finalità. All'interno di risposte diverse constateremo assetti stilistici divergenti. I lirici scelti nell'avvio dell'intervento, Eugenio Montale e Sandro Penna sono agli occhi di molti ormai (e penso soprattutto al Garboli frammentario riscrittore del canone novecentesco, le cui letture comparative, ossequiate dall'attenzione imitativa di Alfonso Berardinelli, sono uno degli spunti d'avvio per quanto segue)² i campioni o, baudelairianamente, i fari del secolo lirico passato. Per molti versi antitetici, se avvicinati, fatti, per così dire, scontrare, fanno scintille. Da un lato l'ipercritico, l'autocosciente, il capzioso e prezioso, dall'altro l'apparente naturalezza, la trasparenza ingannevole, l'«ingenuità»: un moderno e un misterioso «monstrum» novecentesco. E molto altro: chi pensa alla poesia come surrogato della Vita vera, che è assente o irraggiungibile, e constata un'insufficienza, una latitanza, e la compensa, chi sente la poesia come dono di parole, festa, intimo accordo, ma anche come travestimento, maschera di decoro; chi fa concorrenza al mondo e chi lo celebra (di nuovo Garboli). Immediatamente a seguire, in un filone postcrepuscolare che a Montale deve molto,³ affiorano le composizioni selezionate di Caproni e Sereni, rispettivamente estrapolate da *Il passaggio d'Enea*, collana di sonetti «I Lamenti» e dagli *Strumenti umani*, sezione «In un centro abitato». Cosa le accomuna? Le accomuna la presenza differentemente gestita, variamente condotta, del motivo della vergogna della poesia, del doloroso avvertimento (leopardiano) di una latitanza vitale e di una extraterritorialità del lirico rispetto al consorzio umano, a cui le voci dei due poeti danno risposte diverse. È passo alla lettura e al commento dei testi.

Potessi almeno costringere
in questo mio ritmo stento
qualche poco del tuo vaneggiamento;
dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare:
io che sognava rapirti
le salmastre parole

1. Descritte da Mengaldo in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Firenze: Vallecchi, 1987, p. 7-24.
2. Mi riferisco, innanzitutto ai saggi contenuti in C. GARBOLI, *Penna Papers*, Milano: Garzanti, 1984 e C. GARBOLI, *Falbalas*, Milano: Garzanti, 1990.
3. Ma nel Gozzano de *I Colloqui* citati nel paratesto dell'epigrafe il motivo ha un suo influente precursore.

in cui natura ed arte si confondono,
per gridar meglio la mia malinconia
di fanciullo invecchiato che non doveva pensare.
Ed invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari, e l'oscura
voce che amore detta s'affioca,
si fa lamentosa letteratura.
Non ho che queste parole
che come donne pubblicate s'offrono a chi le richiede;
non ho che queste frasi stancate
che potranno rubarmi anche domani
gli studenti canaglie in versi veri.
Ed il tuo rombo cresce, e si dilata
azzurra l'ombra nuova.
M'abbandonano a prova i miei pensieri.
Sensi non ho; né senso. Non ho limite.

Quanto sopra appartiene alla raccolta *Ossi di seppia*,⁴ la prima di Montale, ed è inserito in quel *continuum* poematico che è la sezione *Mediterraneo*: una suite di composizioni che ha come centro tematico il mare eponimo, dinanzi al quale l'io lirico sceneggia le proprie alterne vicende di integrazione scacco e rifiuto («l'esiliato rientrava nel paese incorrotto») recita una delle poesie che precedono questa). Davanti all'integrità «vasta e diversa ma insieme fissa» dell'elemento naturale, raffigurato anche come severa figura paterna, il personaggio si rappresenta come figlio inadempiente alla sua legge, rottame espulso dal suo svariante movimento, disgregato soggetto evanescente.⁵ Al mare come furia e delirante vitalità si oppone la lamentosa letterarietà di chi non già parla ma balbetta. Così almeno pensa il poeta di sé (si tratta di una poesia dell'autocoscienza, un ripiegamento della prassi poetica sulla propria natura manchevole, infatti); e non è vero; almeno non è vero in parte. Direi, infatti, che si intersecano due pronunce: una letteraria ed eloquente, l'altra prosastica e dimessa, quasi crepuscolare: sia nella sintassi che nel lessico. Entriamo nella compagine retorico-formale del testo e lo verificheremo. L'avvio è senza dubbio alto, appena corretto dall'avverbio attenuativo: il primo movimento sintattico, largo e disteso, si sostiene infatti sull'anafora dei congiuntivi ottativi-desiderativi, ciascuno dei quali occupa una porzione di discorso perimetrata da una punteggiatura ben delimitante. L'anastrofe («dato mi fosse»), l'anticipazione dell'aggettivo colto («balbo») sono indizi di un'inclinazione alla gravità sostenuta, e così, direi, il participio sincopato («stento») e il latinismo («costringere»). Spie di tensione all'altezza eloquente e retorica (da canto) vengono fornite dalla triplice anafora del «non ho che...», dichiarazioni di modestia pronunciate in forma tutt'altro che modesta. E il deso-

4. Si cita da E. MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori, 1991.

5. Rimando a R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari: Laterza, 1992, per una lettura complessiva della sezione.

stantivale parasintetico «s'affioca» non è altro che un preziosismo, che sigilla un movimento sintattico denso e dantesco: «l'oscura/ voce che amore detta s'affioca». Come preziosa, andando a pescare qua e là, può essere considerata anche l'arguzia paranomastica («*Sensi non ho; né senso*»). E lasciamo stare il preciso e rintoccante gioco sonoro con cui Montale sagoma e compatta, al solito, il proprio testo. La letterarietà c'è, e non è solo lamentosa, ma eloquente. Il ritmo non è strascicato ma perspicuo e scandito. Su quanto sono andato enumerando cozza (anche sgradevolmente) il dimesso sconforto dei materiali prosastici; nel lessico: *dizionari, studenti canaglie, donne pubblicate* (in una similitudine di sapore canagliesco-lacerbiano); nella sintassi: le numerose frasi con struttura non marcata. Prosastici e depressivi, perciò crepuscolari, sono i motivi della malinconia, della corrosione critica dell'esistenza di una fanciullezza precocemente senile, dell'estenuazione apatica, ma soprattutto quello, comune a Gozzano, di una letteratura avvertita come inerte lamento ai margini della vita; attività compensatoria di chi veramente non vive.⁶ L'esercizio autocritico dei versi si pensa come balbettamento inautentico, che aspira alla pienezza ma negativa del canto, leopardianamente.⁷ Ecco che il sogno dell'avvio è quello di ripristinare l'identità tra vita ed arte. Ed è il mare ad essere sentito come fertile luogo di questo connubio: un mare antropomorfo che parla la lingua di questa identità da cui l'io-lirico trarrebbe la forza per esplodere nel grido finalmente autentico di chi veramente non vive, o vive al dieci per cento.⁸ le parole salmastre sarebbero il galvanizzante ritmo da assecondare solo per dire più pienamente una propria scissione dal naturale. Non ancora molto scaltrita è la coscienza autocritica raggiunta da Montale in questo momento (si ricordi, però, che siamo all'interno di un flusso poematizzato, con tutti i dilemmi, i salti in avanti, le risoluzioni affrettate, le stasi che un racconto in versi implica). La convivenza di spinte stilistiche diverse parte da una momentanea confusione di poetica, da una crisi che il movimento ulteriore del testo travolge nel senso panico-dannunziano di abbandono all'irrazionale della problematicità scissa. Non più voce ma potente «rombo», il mare interrompe il monologo, la dubitante glossa autocritica dell'io lirico: il chiasmo («il tuo rombo cresce, e si dilata/ azzurra l'ombra nuova»), rilancia elasticamente la presenza del mare, sonora e visiva, a cui corrisponde la sparizione razionale ed il rapimento fuori di sé del personaggio: l'ebbrezza dionisiaca disperde con il soggetto le parole, non più tracce di un precario consistere. Brevi periodi uniproposizionali, contratti, dicono che vanno dileguandosi le cogitazioni avulse dell'io-lirico. «Non ho limiti»: l'ebbrezza dionisiaca non chiede più trascrizioni verbali: se le parole sono voce di non-essere; l'immersione nella pienezza del grande Essere naturale porterà all'ammutolimento.

6. La modernità della tematica, e i suoi agganci europei (Holan) l'ha segnalata P. V. MENGALDO, *I poeti del Novecento*, Milano: Mondadori, 1991, p. 95.

7. Il paradosso, se si vuole, è già di Baudelaire.

8. L'ovvia allusione è all'espressione presente in una composizione di *Satura*.

Alta estate notturna
Le tue finestre colme
di vita famigliare. Il mio silenzio
entro il buio fogliame.

Non ci sono verbi, in questo lancinante fotogramma di Sandro Penna,⁹ di una brevità elusiva, misteriosa e inquietante: si hanno solo schegge nominali, in una progressione che va dall'alto in basso, dal grande al piccolo, senza però esplicitare i nessi logico-spaziali, ma nascondendoli. E' un testo ambiguo ed enigmatico, costruito nell'ossequio di una metricità tradizionale: tre settenari ed un endecasillabo *a maggiore*, compattati da fitti nessi musaici (*-al, -ol, -en, -en*) con molta cura per la sonorità del tutto (in un gioco contrappuntistico tra aperture luminose dei timbri chiari e cupezza misantropica di quelli scuri). Ne viene una musica sommesa, come di chi parli a se stesso, in un soliloquio introvertito: appena più su del silenzio, vicino all'endofasia. La costruzione della quartina chiusa dall'assonanza (*-are, -ame*), è mossa ed irrequieta: due sono infatti le inarcature che sospendono l'attenzione della lettura su vocaboli importanti della composizione: *colmel silenzio*. Abbiamo quasi un'antitesi, che doppia quella *tuel mio*. Alla pienezza calda e rumorosa dell'interno, alto, si contrappone, dolorosamente contemplativo, dal basso, il silenzio esteriore del personaggio lirico. L'oscurità in cui è immerso viene resa ancora più forte dall'idea di luce presente nella parola *finestre*; in un plurale che moltiplica le presenze della vita ordinaria e tranquilla. L'umanità familiare del condominio viene spiata dal protagonista, quasi animalizzato dal fatto di essere nascosto tra il fogliame buio di un giardinetto pubblico o privato. E per di più non si dice «io in silenzio...» ma «il mio silenzio...»: l'io viene ulteriormente annichilito dall'astrazione del sintagma conclusivo. Su tutto domina la preposizione iniziale: è un vocativo contratto, senza interiezione; forse un'invocazione liberatoria, che rimane in gola, però. O forse, più probabilmente, è la constatazione allocutiva della propria piccolezza smarrita dinnanzi all'altezza schiacciante di un cielo notturno ed estivo. C'è un atmosfera di attesa, di qualcosa che potrebbe venire o succedere.¹⁰ Ed anche di mortale passività. Domina, comunque, il non detto, l'ambiguità, a dispetto, si direbbe, della chiarezza e trasparenza del lessico medio-alto: la veste linguistica funge da ammortizzatore di quella che è la spinta eversivamente asociale del contenuto. E in questa violenta asocialità, protesa nel vuoto di un'insussistenza sociale, ora panicamente vitale, ora, come in questo caso, atrocemente cupa, vive a strappi la poesia di Penna, tesa a nascondere, con la propria grazia alessandrina, decorosa, l'emersione di contenuti perturbanti.¹¹

9. Cito dall'edizione S. PENNA, *Poesie*, Milano: Garzanti, 1989.

10. Come nel distico, «Non c'è più quella grazia fulminante/ma il soffio di qualcosa che verrà», per una lettura del quale rimando P. V. MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1994.

11. La relazione inversamente proporzionale tra forme dell'espressione e del contenuto nell'opera di Penna l'ha messa ottimamente in luce R. LUPERINI ne *Il Novecento*, Torino: Loescher, 1981.

Le giovinette così nude e umane
 senza maglia nel fiume, con che miti
 membra, presso le pietre acri e l'odore
 stupefatto dell'acqua, aprono inviti
 taciturni nel sangue! Mentre il sole
 scalda le loro dolci reni e l'aria
 ha l'agrezza dei corpi, io in che parole
 fuggo- perché m'esilio a una contraria
 vita, dove quei teneri sudori
 sciolti da pori vergini non hanno
 che il respiro d'un nome?... Dagli afori
 leggeri dei capelli nacque il danno
 che il mio cuore ora sconta. E ai bei madori
 terrestri ecco che oppongo: oh versi! oh danno!

Molte rime, quasi una esibizione sonora, contraddistinguono il testo il questione.¹² Le principali sono: *miti/inviti* (che è facile facile, da anacreontica canzonetta), *sole/parole* (che è quasi un cortocircuito epigrammatico, un'esposta arguzia che contraddice e arricchisce di ambivalenze la pessimistica concettosità del contenuto: parola come fuga dalla solarità erotica della Vita, calda e piena), *arial/ contraria* (in assonanza con *umane e danno*, che è forse il danno dell'umanità ariosa, fragile e nuda delle giovinette, contraria alla vita, dell'io lirico, il personaggio voyeur), e poi il campionario sensuoso, la triade olfattiva e tattile *madori/ afori/sudori*, rintoccante e rimbombante, direi, più cupa e minacciosa che ilare. C'è molto altro ancora: appaiono rime identiche (*danno/danno*), allitterazioni divise dall'inarcatura (*miti/membra*), che propagano la loro dolorante sonorità, musica ben caproniana, «aggrondata»,¹³ in duri nessi consonantici, petrosi (*presso, acri, agrezza...*). Quello che appare chiaro è che c'è soprattutto un fuga dall'armonia, dal melodismo spiegato.¹⁴ Viene esibita una ricerca dello scarto tonale, della dissonanza, in una drammaticità che è insieme trovata esibita ed irrisa dalla eccessiva pateticità della pronuncia. Ne sono segnali testuali l'avvio così tipicamente esclamativo, con quelle giovinette che si accampano in primo piano, in un empito interiettivo, oltre all'anafora teatrale delle interrogative («in che parole... perché m'esilio?»), interrogative che forse sono retoriche, forse nascondono una profonda certezza del poeta: si sceglie l'estraniamento per poter scrivere. Il flusso del discorso è rotto e ostacolato: gli enjambements insistiti (in cui si può rintracciare la lezione del petrarchismo manierista di Della Casa), molto forti («odore/stupefatto», «afori/leggeri»), collaborano ad evitare la rotondità

12. L'edizione a cui si fa riferimento è G. CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano: Mondadori, 1998.

13. L'aggettivo è pasoliniano e proviene da P. P. PASOLINI, *Passione e Ideologia*, Milano: Garzanti, 1992, p. 53.

14. Per una lettura dell'insieme della collana di sonetti rimando sia ad A. GIRARDI, *Cinque storie stilistiche*, Genova: Marietti, 1987, sia a A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano: Mursia, 1992.

compiuta del canto. E la sintassi è tutta discese e salite, discontinua e franta. Gli endecasillabi sono mobili e irrequieti, in questa fragilità ritmica si mostra una sensibilità inquieta, dolorosamente acuta nelle sue appercezioni dei *realia* che gli si fanno incontro. Ma quello che ci preme sottolineare in questa sede è il fatto che questo sia un sonetto: e cosa ci fa un sonetto, certo mascherato, maltrattato con sarcasmo (come Picasso maltrattava le forme del Rinascimento), un sonetto malconcio, ma pur sempre un sonetto, che ci fa nel Novecento? Altri, e grandi, se ne erano scritti, in questo singolare secolo. Saba, Rebora, Luzi, Montale e altri, ne hanno scritti, ma ciascuno con una spinta diversa, una motivazione personale. Ciascun poeta moderno si sceglie la propria tradizione. Non la subisce. Per puntiglio la scava, vi cerca una via propria. Innova, recupera, deforma, irride. E' una dialettica vivace. E Caproni non vi sfugge. Ma perchè un sonetto? Credo che convergano plurime spiegazioni. E fanno la ricchezza del testo. Occhio ai contenuti psicologici: quello che si inscena qui è la pantomima feroce di un esilio dal vitale, che è un tema di molta letteratura contemporanea. Ricordiamo almeno il Kroger di Thomas Mann come testo-archetipo di un intellettuale estromesso dalla, per dirla con Saba, calda vita di tutti gli uomini di tutti i giorni, per un eccesso di riflessione e di estetismo. In questo caso l'estromissione riguarda il naturale e la felicità edenica di una pienezza, che viene connotata eroticamente: le giovinette sono nude, e poi, con pleonasma un poco morboso, senza maglia; e aprono inviti taciturni nel sangue. Ma non solo, infatti, sono nude e umane: forse è un endiadi o forse si vuole suggerire che sono umanamente nude, nudamente umane, esposte e fragili, vulnerabili e mortali. Forse il poeta è anche a questo sotto sotto che sfugge, vestendosi di parole e addobbandosi dell'ornato manieristico del sonetto. All'immediatezza del bruciante vissuto si oppone il gelo formale. Il linguaggio si caratterizza come esorcismo del reale, una fuga ingegnosa dal biologico: i teneri sudori ormai non hanno che il respiro di un nome. Oh versi! Oh danno! Il personaggio che sembrava faunESCO e desiderante (stupefatto, per ipallage, non è tanto l'odore dell'acqua quanto l'io lirico sorpreso dall'insorgenza dell'impulso libidico) si trova a monologare sulla scena le doloranti sillabe della propria disarmonia, si trasforma in un clown della propria estraneità. Se l'operazione è lecita tentiamo di immaginare un po' oltaggiosamente cosa sarebbe accaduto se il desiderio fosse stato accettato, sapidamente amministrato e condotto in porto: un bagno al sole e forse qualche cosa di più. Il canto sarebbe venuto dopo. E sarebbe stato un canto pieno e armonico, assonante e salutare. Qualcosa di simile alle più desideranti canzonette di Sandro Penna. La parola che va d'accordo con la realtà. E invece le cose non vanno in questo modo. Da un lato la parola è insufficiente, il sonetto metafora di prigionia, di clausura, dall'altra, per orgoglio fabbrile, la forma chiusa, retoricamente satura, capziosa, è capace di rovesciare la mutilazione e l'informe dell'io, di riscattare la sconfitta in vittoria, l'orrore vissuto in splendore estetico. Quante rose, direbbe Saba, a nascondere un abisso!

Se ne scrivono ancora.
 Si pensa ad essi mentendo
 ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
 l'ultima sera dell'anno.
 Se ne scrivono solo in negativo
 dentro un nero di anni
 come pagando un fastidioso debito
 che era vecchio di anni.
 No, non è più felice l'esercizio.
 Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
 Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
 Si fanno versi per scollare un peso e passare al seguente. Ma c'è sempre
 qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti
 se domani tu stesso te ne scordi.

Il titolo di questa composizione di Vittorio Sereni è *I versi*. Appartiene alla raccolta *Gli strumenti umani*, pubblicata nella prima metà degli anni Sessanta.¹⁵ La minuscola è d'obbligo. Sereni parla solo di versi: qualcosa di molto concreto;¹⁶ qualcosa che si scrive come dice lui stesso: non che si Crea. Sarebbe troppa l'enfasi. Chi crede più all'Arte? Il decentramento, la marginalità coatta del discorso lirico è qualcosa di acquisito da anni. Non sono più i tempi dell'eroismo vaticinante, del Poeta come agnello di sacrificio, profeta di apocalissi o palingenesi sociali. Non sono nemmeno più i tempi della Letteratura come ascesi e assenza fachiresche, via privilegiata all' Assoluto, alle vuote trascendenze di cieli oltremondani. Un grigiore sconsolato tiene la persona che scrive, inchiodata alla propria esile biografia di letterato.¹⁷ Niente Dio che detta il primo verso; niente pazzia a cui l'esercizio lirico porterebbe; niente ebbrezze egolatranti che aprirebbero varchi verso non-luoghi e non-spazi, da cui scagliare le proprie gesticolanti urla di onnipotenza. E neppure catastrofi, sventure o lutti da elaborare; semplici pesi da scaricare. Le scoscese verticalità in vena di recuperi orfici, Sereni le lascia a chi ha forse più voglia di lui di essere assunto nell'empireo dei santi o dei martiri; dei sacerdoti che hanno in mano la Parola, quella vera nata dal lungo silenzio del loro esilio anacoretico dagli uomini. Con l'abito (un abito portato con umiltà ed orgoglio) del modesto borghese scettico ed illuminato ambienta i propri versi tra ben domestiche mura casalinghe. Sono questi i presupposti della composizione: metapoesia, si dice, ora in tempi di ipersofisticazione tecnica della critica; ossia poesia che cerca di capirsi, di autolegittimarsi e di spiegarsi. E perciò si interroga. Lo statuto sempre più dubbio del genere lirico nella tradizione moderna chiama que-

15. L'edizione da cui si cita è V. SERENI, *Poesie*, Milano: Mondadori, 1996.

16. L'osservazione è di A. BERARDINELLI, *Tra il libro e la vita*, Milano: Bollati Boringhieri, 1990, p. 45-48, nel commento alla composizione di Sereni che seguo da vicino, e in qualche punto integro, tecnicamente.

17. L'osservazione, che sintetizzo e parafraso, è di L. RENZI, *Come leggere la poesia*, Bologna: Il Mulino, 1985, p. 149-160.

sto sdoppiamento critico: sino al rischio di paralisi pratica presente in ogni eccesso di autoriflessività. Il tono è basso, quello di chi dice qualcosa sommessamente. La negazione viene espressa senza aggressioni violente. Quanto c'è di polemico, e c'è, viene pronunciato introvertendo la voce, parlandosi addosso: le iterazioni che affiorano non sono tanto pedali di accensione tonale quanto accumulo informale. I tralici portanti sono, infatti, costituiti dalle anafore ravvicinate e a distanza dei pronomi riflessivi. Pronomi riflessivi che intendono parlare di una passività dell'esercizio poetico. Il ritegno di Sereni lo porta quasi all'autocancellazione masochistica: i versi dettano le loro imposizioni al soggetto, lo agiscono. Sono dei debiti contratti in gioventù (gli anni della sua formazione erano gli anni trenta, gli anni dell'ermetismo, delle poetiche della parola, dell'egemonia ungarettiana e quasimodiana, del primato dello spirito sulla bassa cronaca), quando la vocazione letteraria pareva il sicuro segno di un'elezione carismatica, intesa a risarcire esteticamente le ferite di chi veramente non viveva, per tabe caratteriale o per orgogliosa ideologia stoica.¹⁸ Ora la scrittura non riesce più a dispensare gratificazioni assolute e rigeneranti, si direbbe che sia quasi un'attività tra le altre, quotidiana somministrazione di un farmaco, che calma e placa; ma solo per poco (ricorda Svevo, questa riduttiva idea tearpeutica di scrittura). E l'assenza di marcati segnali retorici di formalizzazione rigorosa fa pensare, lo aveva detto Berardinelli, ad una sconsolata e pessimistica registrazione di constatazioni, quasi diaristica, come quella di chi, durante una cena o una riunione informale tra amici, preso da un proprio ostinato cruccio, dal sentimento di un proprio disagio svicoli nella propria stanza e butti giù qualche frase smozzicata. La poesia di Sereni nasce da questa sfasatura con il reale e con il mondo, un reale e un mondo storici. Il pensare colpevolmente alla pagina, mentre i trepidi occhi ti invitano alla resa al mondo degli affetti, avvertita come claustrofobica e frustrante, il pensiero di quell'al di là della vita che è la scrittura, ne evidenzia la natura intima evasiva, un di più o un di meno di chi veramente non vive; o vive per scrivere, tradendo il reale e vendicandosene. Le parole vengono vergate in negativo, sul rovescio di un'esistenza avvertita come miserevole e insufficiente; e scivolano sulla superficie del mondo e dell'io, senza esaurirne le ragioni o catturarne un senso. Sono dissipazione ed emorragia e inseguono l'esaurimento di una qualche totalità semantica inattuabile. Logico, quindi, che l'assetto della compagine testuale sia aperto e informale. Si succede una serie di enunciati disossati, con rara e non spiccante aggettivazione. La referenzialità mima il parlato (quasi anacolutico il costruito, «nemmeno io volevo questo che volevo ben altro») e si assesta su di un non squisito prosaismo lessicale e sintattico, senza arie di lirica. Sembra che Sereni dialoghi con sé stesso, si scusi e si accusi davanti allo spettro ghignante dei propri (solo interiori?) nemici. L'abbassamento registrale, tonale e ritmico vuole essere forse un avvilimento autopunitivo di chi teme e reprime le proprie spinte sublimi e liriche: mancano, infatti, le

18. I notevoli debiti lirici di Sereni con Ungaretti li ha rilevati Dante Isella nella premessa al volume di Sereni citato sopra.

punte analogiche e metaforiche, segnali, di solito in lui, giusto il magistero ungarettiano, di oltranza metafisica ed extramondana. Dimessamente Sereni trascrive smarrite evidenze, rileva dubbi ed incertezze, col sentimento di aver tradito sé, di tradire i vicini e la vita. Il tono (grazie anche ad una folata improvvisa di euforia ritmica) si alza solo nel finale, coincidendo con un assertività pessimistica, accompagnando l'ennesima scoperta del negativo: l'avversativa annuncia l'impennata (come sempre in lui), le antitesi *mai, sempre*, in posizione rilevata in punta di verso annullano le differenze, decretando il trionfo dell'Identico: la poesia non serve a nulla, non muta nulla, ma la coazione a ripetere riporterà la penna sulla pagina, per tentare di sciogliere un groppo da malessere da non esistenza, forse più largo, storico, non solo personale, se invade, nelle forme di uno sgomento d'estraneità molte delle più alte voci del secolo.